Jan F. JACKO

KONCEPCJA TEATRU RAPSODYCZNEGO W RECENZJACH KAROLA WOJTYŁY

Rapsodycy dostrzegli, że teatr jest „za małym zwierciadłem rzeczywistości", a jedyną szansą, by mógł on obraz rzeczywistości udźwignąć, są skrót i płynąca z niego perspektywa.

AKTOR [...]
Stałem się jakby łożyskiem,
którym przetacza się żywioł
– na imię mu człowiek

K. Wojtyła, *Profile Cyrenejczyka*

Teatr był wielką pasją młodzieńczych lat Karola Wojtyły, który poszedł za powołaniem kapłańskim mając już osiągnięcia w dziedzinie reżyserii i aktorstwa[1]. Od dziecka był on zaprzyjaźniony z Mieczysławem Kotlarczykiem. Znajomość ta zaowocowała powstaniem Teatru Rapsodycznego, w którym Wojtyła był aktorem, reżyserem, a nieraz i autorem scenariusza. Na kształt tego teatru miał on bardzo duży wpływ[2]. Świadczą o tym jego teatralne recenzje, gdzie nie tylko komentuje on spektakle Teatru Rapsodycznego, ale też określa jego założenia, które w niniejszym eseju chciałbym przypomnieć[3].

---

[1] Już jako piętnastoletni chłopiec Wojtyła zagrał Hajmona w *Antygonie* Sofoklesa. W latach 1936-1937 Wojtyła grał też m.in. w *Nie-Boskiej komedii* Krasińskiego, *Judaszu z Kariothu* Rostworowskiego, *Boskiej komedii* Dantego i *Apokalipsie* św. Jana. Por. R. Buttiglione, *Myśl Karola Wojtyły*, przekł. J. Merecki SDS, Lublin 1996, s. 51; J. Ciechowicz, *Światopogląd teatralny Karola Wojtyły*, „Dialog" 1981, nr 10, s. 117.

2 W powstałym 22 VIII 1941 r. Teatrze Rapsodycznym Wojtyła pracował m.in. nad premierą *Króla Ducha*, *Beniowskiego* Słowackiego, religijnych *Hymnów* Kasprowicza i *Godziny* Wyspiańskiego. Por. Ciechowicz, dz. cyt., s. 118-120. W swych wspomnieniach o tym okresie, Ojciec Święty Jan Paweł II napisze: „doświadczenie teatralne zapisało się bardzo głęboko w mojej pamięci, chociaż od pewnego momentu zdawałem sobie sprawę, że teatr nie był moim powołaniem". Por. Jan Paweł II, *Dar i Tajemnica*, Kraków 1996, s. 14.

[3] Niniejszy tekst wiele zawdzięcza uwagom pani prof. Ireny Sławińskiej, prof. Rocco Buttiglione i ks. prof. Tadeusza Stycznia, za które chciałbym podziękować.

WARSZTAT TEATRALNY RAPSODYKÓW

Teatr Rapsodyczny kontynuował sięgającą starożytności tradycję rapsodu, gdzie aktor „nie odtwarza [...] danej postaci, nie staje się nią scenicznie. Niejednokrotnie w spełnieniu swej roli przechodzić mu wypada od pierwszej osoby do trzeciej: przestaje mówić jako dana postać, zaczyna mówić o niej. Aktor rapsodyczny nie staje się daną postacią [...]”[4]. Przeciwieństwem rapsodycznego stylu jest teatralny naturalizm (psychologizm), gdzie aktor próbuje jak najdokładniej imitować odgrywaną przez siebie personę.

Technika gry decyduje o psychicznym stosunku aktora do roli. Teatralny naturalizm wymaga, aby aktor jak najbardziej emocjonalnie utożsamił się z odgrywaną postacią. Rapsod natomiast gra zachowując dystans wobec swej roli i poczucie własnej tożsamości. Rapsodycy byli zwolennikami teatralnego intelektualizmu. Według tego stanowiska to nie emocje, ale intelektualna kontemplacja problemu, o którym mowa w sztuce, winna być psychicznym źródłem gry aktora i istotą percepcji widowiska.

Mimo programowego opowiedzenia się po stronie tradycji rapsodu aktorzy teatru Kotlarczyka nie rezygnowali całkiem z gry. Pojmowali ją jednak specyficznie, o czym świadczy przyjęta przez nich strategia skrótu i oczyszczania środków teatralnych.

SKRÓT I PERSPEKTYWA

Koncepcja rapsodyków dojrzewała w kontekście wydarzeń historycznych. Z pewnością bardzo ważną rolę odegrał tu okres okupacji, kiedy tworzyli oni swoisty „ruch oporu”: ich spektakle w prywatnych domach były sposobem kultywowania polskości w czasie jej prześladowań. Teatr Rapsodyczny nie przestał pełnić tej roli w powojennej Polsce, która w okresie komunistycznego reżimu pozostała polem walki o chrześcijańskie wartości. Skromność środków scenicznych, będąca w czasie okupacji koniecznością, stała się potem artystycznym założeniem i swoistym bogactwem tego teatru.

Rapsodycy dostrzegli, że teatr jest „za małym zwierciadłem rzeczywistości”, a jedyną szansą, by mógł on obraz rzeczywistości udźwignąć, są skrót i płynąca z niego perspektywa[5]. Dlatego stały się one regułą w grze aktorów Teatru Rapsodycznego, która nie „oddaje” postaci z detalami, ale tylko „zaznacza”, „symbolizuje” istotne rysy ich charakteru i przeżyć. Skrótem było też ograniczenie do niezbędnego minimum fabuły, scenografii i rekwizytów. Nie miało to prowadzić do ubóstwa ekspresji, gdyż oszczę-

---

[4] K. Wojtyła, *O teatrze słowa*, w: *Poezje i dramaty*, Kraków 1987, s. 388n.

[5] K. Wojtyła, *Dramat słowa i gestu*, w: *Poezje i dramaty*, s. 395.

dnie, ale trafnie wykorzystane środki wyrazu mogą działać na widza w sposób silniejszy niż ich nadmiar[6].

Trafnie wykonany skrót stwarza w wyobraźni widza perspektywę, którą musi on sam wypełnić domyślając się niewidocznej na scenie rzeczywistości. Wyobraźnia wszak dysponuje bogactwem większym od scenicznych środków. Muszą być one jednak bardzo oczyszczone, tj. trafnie dobrane i wykorzystane, by teatr mógł z tego bogactwa w pełni korzystać. Precyzując zasadę oczyszczania środków scenicznych Wojtyła wskazuje na jedność dzieła płynącą z jego przewodniej idei. Zadaniem reżysera jest ją wydobyć i jej w miarę możliwości podporządkować wszystkie rozwiązania sceniczne[7].

SŁOWO - OCZYSZCZANIE MOWY PRZEZ TEATR

Teatr Rapsodyczny jest zwykle kojarzony z recytacją tekstu, w której unika się aktorskiej gry. Jest dużo racji w tym ujęciu, ale nie odsłania ono najważniejszych motywów, dla których rapsodycy wybrali taki, a nie inny styl. Wojtyła pisze: „Przyzwyczailiśmy się widzieć w zespole rapsodycznym teatr słowa. Co to znaczy? Czyż każdy teatr nie jest teatrem słowa, czyż słowo nie stanowi zasadniczego pierwotnego elementu każdego teatru? Niewątpliwie tak. Niemniej «stanowisko» słowa w teatrze nie zawsze musi być takie samo. Słowo może wystąpić - tak jak w życiu - jako pewien współczynnik działania, ruchu i gestu, jako nieodstępny towarzysz całej ludzkiej «praktyczności», a może też słowo wystąpić jako «pieśń» - wyodrębnione, samodzielne, przeznaczone tylko do zawierania myśli i jej głoszenia, do ogarniania pewnej wizji umysłowej i jej przekazywania. Otóż w tej drugiej właśnie postaci, na tym drugim «stanowisku» słowo staje się «rapsodyczne», a teatr osadzony na takiej koncepcji słowa - teatrem rapsodycznym"[8].

Ludzka wrażliwość na sens słowa może słabnąć lub zanikać w wyniku przyjęcia (typowej dla dzisiejszej cywilizacji) postawy pragmatycznej, gdzie mowa jest jedynie środkiem do osiągnięcia czegoś. W tej postawie podmiot jest zainteresowany sensem słowa o tyle tylko, o ile służy to bezpośrednio

---

[6] Por. Wojtyła, *Dramat słowa i gestu*, s. 395-396. Por. K. Wojtyła, *Rapsody tysiąclecia*, w: *Poezje i dramaty*, s. 402. Można tu przywołać R. Ingardena koncepcję „miejsc niedookreślonych" w dziele sztuki: Widz musi je sam (choć nie całkiem dowolnie) wypełniać. Widowisko jest tym ciekawsze im bardziej angażuje widza w tak rozumianą „grę" wyobraźni i intelektu. Zasada skrótu i perspektywy przypomina też artystyczne principium non finito sztuki włoskiego renesansu.

[7] Por. K. Wojtyła, *„Dziady" i dwudziestolecie*, w: *Poezje i dramaty*, s. 406. O doborze środków wyrazu, por. też: M. Kotlarczyk, *Podstawy sztuki żywego słowa*, Warszawa 1961, s. 178.

[8] K. Wojtyła, *O teatrze słowa*, s. 386.

działaniu. Percepcja dzieła sztuki jest zaś kontemplacją, a nie działaniem. Dzięki postawie kontemplacji teatr budzi wrażliwość na sens słowa. By najlepiej wykorzystać tę możliwość teatru, aktor musi bardzo umiejętnie posługiwać się mową. Dlatego Wojtyła podkreśla, że aktorska gra winna „budzić się" ze słowa: ma ona być oszczędna i trafna tak, by komunikować jak najlepiej jego sens.

Rapsodycy unikali nadmiaru działania na scenie, by nie przeszkadzać widzowi w kontemplacji treści słów. Z tego powodu emocje też były wyrażane oszczędnie. Teatr Rapsodyczny unikał sytuacji, gdy w grze „pełno gestów, niepokój ruchów, który narzuca się słowom – gesty są wyraziste, niepokój przekonywający, ale słowom brak dojrzałości"[9].

Rapsodyczny styl nie pozbawiał mowy piękna właściwego jej brzmieniu. Recytacja w Teatrze Rapsodycznym miała na celu wydobyć całe bogactwo melodyki i rytmiki słów, ale – uwaga! – wynikającej z ich sensu. Szczególną zaś rolę pełniło tu słowo recytowane przez chóry, gdzie, jak pisze Wojtyła, „osiągamy szczyty słowa – już nie słowa, które towarzyszy «praktyczności» ani nawet nie słowa samoistnie wyodrębnionego, wehikułu dla myśli, ale słowa w całej jego formalnej potędze, zrytmizowanego słowa, które przestaje być tylko środkiem, a staje się samoistnym żywiołem"[10]. Wojtyła dostrzega, że chóralna recytacja jest naturalnym wyrazem solidarności międzyludzkiej: „Grupa ludzi zbiorowo, jakoś jednomyślnie, podporządkowana wielkiemu słowu poetyckiemu, budzi [...] skojarzenia natury etycznej: ta solidarność wielu ludzi w słowie szczególnie mocno ujawnia i akcentuje ów pietyzm, który stanowi punkt wyjścia całej pracy rapsodyków i tajemnicę ich stylu"[11].

Rapsodyków charakteryzował więc swoisty p i e t y z m wobec słowa. Nie polegał on jednak na nie-twórczej bierności wobec tekstu. Odwrotnie – wymagał twórczego wysiłku skupienia uwagi na treści utworu, by go jak najlepiej zrozumieć i odkryć środki ekspresji mogące tę treść jak najwierniej wyrazić[12]. Takie podejście wymagało od adeptów Teatru Rapsodycznego swoistej teatralnej a s c e z y, która polega na tym, że aktor uczy się oczyszczać swą świadomość z tego, co przeszkadza mu w pełnym skupieniu na idei

---

[9] Tamże, s. 388.

[10] Tamże, s. 389.

[11] W o j t y ł a, *Rapsody tysiąclecia*, s. 401.

[12] Jak podkreśla Wojtyła, w pracy nad tekstem ważne jest, że „podchodzi się do wiersza z ogromną ostrożnością, aby nie zburzyć jego rytmiki i nie pozbawić słuchacza jego sensu zarówno rzeczowego, jak uczuciowego, że się nie głuszy wszystkiego jakimś patosem, ale pracowicie wydobywa różnorodne ułamki piękna zawarte w tekście, że się idzie za wierszem, a nie nakazuje się mu iść za sobą". Tamże.

utworu i w jej wyrażeniu[13]. Nie jest profesjonalistą aktor, który zniekształca sens sztuki tylko dlatego, że jest zbyt przywiązany do własnych stereotypów interpretacji i gry. Wojtyła uznaje pietyzm i ascezę za czynniki ważne nie tylko dla aktorskiego warsztatu, ale też dla osobistego rozwoju adeptów teatru.

Rapsodyczny pietyzm wobec słowa płynął z pietyzmu wobec osoby. Słowo świadczy o duchowym życiu człowieka. Zwrócił na to uwagę Ojciec Święty Jan Paweł II w swych wspomnieniach o Teatrze Rapsodycznym: „Słowo, zanim zostanie wypowiedziane na scenie, żyje naprzód w dziejach człowieka, jest jakimś podstawowym wymiarem jego życia duchowego"[14]. Co więcej, przez słowo w człowieku może objawić się Bóg. Jak pisze dalej Papież – słowo „jest wreszcie ukierunkowaniem na niezgłębioną tajemnicę Boga samego. Odkrywając słowo poprzez studia literackie czy językowe, nie mogłem nie przybliżyć się do tajemnicy Słowa – tego Słowa, o którym mówimy codziennie w modlitwie «Anioł Pański»: «Słowo stało się ciałem i zamieszkało wśród nas» (J 1, 14)"[15].

OCZYSZCZANIE EKSPRESJI CIAŁA

Eksponując rolę słowa w teatrze rapsodycy nie rezygnowali z mowy ciała: mimiki, gestu i ruchu. „Teatr nigdy nie był samym żywym słowem; w ogóle słowo, jeśli ma być żywe, nie da się pomyśleć bez ruchu" – zauważa Wojtyła[16]. Przyjęty przez rapsodyków styl „odciążenia gry aktorskiej" miał służyć intelektualnej kontemplacji słowa, ale nie musiał prowadzić do rezygnacji z mimiki, gestu i ruchu. Możemy wnioskować, że chodziło rapsodykom zwłaszcza o to, by oczyszczać mowę ciała z tego, co w niej nie jest autentyczne, a eksponować to, co pomaga w zrozumieniu słowa.

Autentyczność ekspresji ciała polega głównie na jej zgodności z „autentycznym" zaangażowaniem człowieka, to znaczy z tymi postawami, emocjami i decyzjami, z którymi podmiot się świadomie identyfikuje i które określają

[13] „Właśnie ten teatr, w którym tak wiele jest słowa, a tak mało stosunkowo «gry», zabezpiecza młodych aktorów przed zgubnym rozwojem indywidualizmu aktorskiego, nie pozwala im bowiem niczego narzucać tekstom od siebie, dyscyplinuje ich wewnętrzenie, a nawet trzyma w ryzach". Tamże.

[14] Jan Paweł II, *Dar i Tajemnica*, s. 10.

[15] Tamże, s. 10-11.

[16] Wojtyła, *O teatrze słowa*, s. 388. Intonacja, mimika, gest i ruch należą do tzw. „mowy (jezyka) ciała". W swych recenzjach Wojtyła nie posługuje się jeszcze terminem „mowa (język) ciała". Jednak jego komentarze dotyczące techniki ekspresji dotykają tej sprawy bardzo wyraźnie. Ten nie wprost zasygnalizowany w recenzjach Wojtyły problem znajdzie wiele lat później swoje dojrzałe opracowanie w Katechezach środowych Jana Pawła II dotyczących tzw. teologii ciała.

jego tożsamość (co można też nazwać „wnętrzem" podmiotu). Ekspresja ta traci swą autentyczność tam, gdzie na przykład ciało „kłamie", czyli komunikuje i wyraża postawę, emocję, intencję, których podmiot nie ma, lub gdy ciało daje wyraz powierzchownym emocjom lub dążeniom podmiotu, a nie wyraża nic z jego „wnętrza".

Oczywiście na czym innym polega autentyczność w teatrze i autentyczność w życiu. W teatrze ciało aktora ma wyrażać rolę, w życiu zaś podmiot swym ciałem wyraża siebie. Jednak w obu przypadkach chodzi o trafność i adekwatność cielesnej ekspresji względem „wnętrza" człowieka (podmiotu lub roli). Teatr Rapsodyczny podejmował swoistą próbę uchwycenia autentycznej postaci języka ciała w teatrze. Miały temu służyć prostota i stylizacja gry.

Rapsodycy zauważyli, że prosty, ale za to bardzo trafny wyraz ciała ma zwykle większą moc teatralnej ekspresji niż nadmiar działań lub odtwarzanie z detalami pragmatycznych zaangażowań codzienności. Taka prostota stała się regułą w grze aktorów Teatru Rapsodycznego.

Rapsodycy dostrzegli, że autentyczność mowy ciała polega między innymi na jej zgodności ze słowami wypowiadanymi przez podmiot. Dlatego słowo „jest głównym zaczynem dramatu, fermentem, poprzez który przechodzą ludzkie czyny, skąd czerpią swoją właściwą dynamikę"[17]. Związek słów z cielesną ekspresją był w Teatrze Rapsodycznym podkreślany przez stylizację polegającą na naśladowaniu ruchem brzmienia, rytmu i treści recytowanych słów[18].

Zasada stylizacji opierała się też na odkryciu podobieństw brzmieniowych i znaczeniowych między strukturą języka a ekspresją ciała. Rapsodyczny gest miał podkreślać płynące z języka ciała elementy znaczenia słów, a zarazem odsłaniać intelektualny sens obecny w cielesnej ekspresji. Stylizacja miała też swoje uzasadnienie w rapsodycznym intelektualizmie, który uznawał myśl za psychiczne źródło gry aktorskiej i dlatego podporządkowywał wszystkie jej elementy słowu (które jest pierwotnym wyrazem myśli)[19].

Stylizowany ruch nie jest czymś normalnym w życiu, ale może być całkiem na miejscu w teatrze. Teatr obrazuje w umowny sposób, w nim nie muszą obowiązywać płynące z konsensu stereotypy zachowania, a ekspresja nie jest

---

[17] Wojtyła, *Dramat słowa i gestu*, s. 393.

[18] Jak pisze Wojtyła: „tutaj [w Teatrze Rapsodycznym jest] zupełnie inaczej [niż w życiu]: słowo dojrzewa w gest oszczędny, prosty, rytmiczny rytmikę czerpie z rytmu słów. A więc zwrot głowy, czasem obrót postaci, czasem jeden krok, czasem kondygnacyjne zestawienie mówiących. To nie są typowe sytuacje teatralne: odtwarzanie życia. To wszystko dzieje się w rytmie słowa i myśli, w ich wewnętrznym napięciu. Dlatego najbardziej odpowiednim dopełnieniem gestycznym rapsodu jest ruch taneczny, stylizowany, nienaturalistyczny". K. Wojtyła, *O teatrze słowa*, s. 388.

[19] Por. Wojtyła, *Dramat słowa i gestu*, s. 394. Rapsodyczna technika stylizacji zbliża rapsodyków do klasycznej pantomimy, która także sięga często po stylizację szukając najtrafniejszej ekspresji ciała.

ograniczana typowym dla codzienności nastawieniem na skuteczność działania. Jednak obowiązują (tak w teatrze, jak i w życiu) uniwersalne zasady mowy ciała płynące z niezmiennej istoty człowieka. Ich nie sposób pogwałcić nie unicestwiając samej ekspresji. Można wnioskować, że konsekwentne podążanie za zasadą prostoty prowadziło rapsodyków do prób wzięcia niejako „w nawias" tego, co w naszym zachowaniu płynie z konsensu i z pragmatycznych zaangażowań, by szukać cielesnej ekspresji w jej najbardziej pierwotnej (archetypicznej) i uniwersalnej postaci, biorącej swój kształt i sens jakby bezpośrednio z istoty człowieka.

Jak sugeruje Wojtyła, stylizacja ruchu może mieć właściwości katarktyczne, gdyż przywraca ona poczucie związku mowy ciała z jej sensem. W ten sposób teatr daje szansę uwolnienia się od stereotypów nieautentycznego zachowania i odbudowuje zdolność autentycznej ekspresji[20].

MUZYKA, SCENOGRAFIA, REKWIZYTY
OCZYSZCZANIE KONTEKSTU EKSPRESJI

Dopełnieniem ekspresji w Teatrze Rapsodycznym była muzyka. Podkreślała jedność słów i mowy ciała i w ten sposób pomagała dostrzec ekspresję płynącą z tej jedności. Czytamy w recenzjach, że muzyka „staje pośrodku słowa i gestu. Byłoby ogólnikiem powiedzieć, że ilustruje słowo. Ona je raczej również dopowiada. Często wyczerpuje ukrytą w nim rytmikę i tę właśnie rytmikę przerzuca na jakiś gest, na jakiś zwrot. Szczególny urok mają gesty zrodzone z ukrytego rytmu słowa, bezpośredniego nakazu muzyki – tak częste w przedstawieniach rapsodycznych"[21].

Muzyka nadawała też słowom, zwłaszcza tym chóralnie półśpiewanym, półrecytowanym, charakter odświętny i ponadindywidualny. Słowo traciło wtedy swój przyporządkowany jakiejś jednej postaci sens, stając się głosem ludzkości, przemawiało w imieniu k a ż d e g o człowieka.

Scenografia i rekwizyty były „współczynnikiem koncentracyjnym" przedstawień Teatru Rapsodycznego. Chodziło o skrót, o streszczenie kontekstu przedstawionych wydarzeń za pomocą symboliki jak najprostszej, a zarazem jak najlepiej uzmysławiającej ideę wystawianej sztuki.

---

[20] „Przewaga słowa nad gestem człowieka przywraca pośrednio myśli przewagę nad ruchem i odruchem człowieka". Tamże.

[21] W o j t y ł a, *O teatrze słowa*, s. 389. Takie ujęcie zbliża rapsodyków do starogreckiej koncepcji jedności gestu, słowa i muzyki.

RAPSODYCZNY REALIZM

Teatr Rapsodyczny odkrył specyficzne dla siebie sposoby wykorzystania skrótu, z czego brał swe źródło swoisty dla tego teatru realizm. Wojtyła podkreśla, że „nie należy pod realizmem sztuki, pod realizmem teatru, doszukiwać się realizmów samego życia"[22]. Rapsodyczny realizm polega zwłaszcza na prostocie i trafności doboru środków scenicznych, gdyż skromne, a za to dobrze wykorzystane środki są w stanie lepiej odsłonić rzeczywistość niż ich nadmiar. Wojtyła pisze: „Właśnie dlatego, że gesty, ruch, sytuacja realistyczna, zostały niejako odciążone, że zarówno aktor, jak i widz-słuchacz nie wiąże całego realizmu teatralnego przede wszystkim z samym gestem, ruchem i tzw. sytuacją sceniczną, dlatego właśnie może w sposób teatralnie adekwatny przyjmować wszystko, co w realizacjach Teatru Rapsodycznego jest niejako tylko zaznaczone"[23].

Realizm łączył się u rapsodyków z intelektualistyczną strategią ukazywania problemów. Wojtyła pisze: „Każdy wartościowy utwór teatralny stawia jakiś problem i rozwiązuje go, ale rozwiązuje go zawsze niejako w osłonkach fabuły, a więc poniekąd pośrednio. Tymczasem Teatr Rapsodyczny zawsze stawia problem wprost [...] i jeżeli jest fabuła, to raczej pojawia się ona na marginesie problemu przedstawienia, jako ilustracja problemu. [...] Problem gra, on zaciekawia, on niepokoi, wywołuje współodczucie, domaga się zrozumienia i rozstrzygnięcia. I ten właśnie rys Teatru Rapsodycznego należałoby nazwać intelektualistycznym, bowiem intelekt, rozum jest władzą abstrakcji, sferą pojęć. [...] Ów intelektualizm rapsodyczny wyraża się jednak nie tylko w dziedzinie treści przedstawień. Również ich forma stąd bierze swe zasadnicze rysy. Chodzi, ogólnie mówiąc, o tę – jakże bardzo piękną – oszczędność wrażeń teatralnych [...]"[24].

Zanik fabuły (czyli fikcyjnych wydarzeń) zmniejsza lub wręcz likwiduje potrzebę tak zwanej iluzji w teatrze. Rapsodyczny realizm polega na takim doborze środków artystycznych, aby zaangażować widza w intelektualną refleksję nad rzeczywistością. Widowisko pełni wtedy rolę medium, poprzez które widz może „spojrzeć" na świat. Oszczędność środków artystycznych sprzyjała takiemu „spojrzeniu" (medium winno jak najmniej zasłaniać, a jak najwięcej odsłaniać sobą).

Realizm rapsodyków polegał też na ekspozycji roli „prawdy" w teatrze. Nie chodziło tu, oczywiście, ani o imitowanie rzeczywistości, ani o faktyczność przedstawianych wydarzeń, ani o prawdziwość sądów wypowiadanych w wido-

---

[22] Wojtyła, *Dramat słowa i gestu*, s. 396.

[23] Tamże, s. 394n.

[24] Wojtyła, *O teatrze słowa*, s. 387.

wisku. Teatr wszak może posługiwać się fikcją. „Prawdziwość", o którą tu chodzi, jest bliższym dookreśleniem zasady trafności. Widowisko, dzięki trafnie dobranym środkom scenicznym, ma moc budzenia w widzu intelektualnego doświadczenia, które jest odkrywaniem rzeczywistości, p o z n a n i e m. „Prawdziwość" teatralnych środków polega na ich zdolności do ewokowania takiego doświadczenia (np. obraz morderstwa przedstawiony w *Hamlecie* pomaga odkryć zło każdej rzeczywistej zbrodni, postać ojca Piotra z *Dziadów* pomaga zrozumieć związek pokory i wiary)[25].

NIEKTÓRE INSPIRACJE RAPSODYKÓW

Aby lepiej rozumieć założenia artystyczne Teatru Rapsodycznego, należy wziąć pod uwagę teatralną tradycję, która mogła inspirować rapsodyków. Można się domyślać wielu wpływów, które formowały ideę ich teatru. Jednak najlepiej udokumentowane w recenzjach Wojtyły są romantyczne i Szekspirowskie inspiracje[26].

ROMANTYZM: MICKIEWICZOWSKIE „DZIADY" JAKO PISANA OBRAZAMI TEOLOGIA SAMOTNOŚCI LUDZKIEJ I POJEDNANIA CZŁOWIEKA Z BOGIEM

Koncepcja Teatru Rapsodycznego rodziła się pod wpływem lektury klasyków polskiego romantyzmu: Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego i nieco młodszego Norwida[27].

Literatura i teatr tej epoki często podejmowały zagadnienie związku tego, co absolutne, z tym, co doczesne. Rapsodycy z upodobaniem wracali do tekstów obrazujących ten problem. Ich inscenizacja *Dziadów* Mickiewicza zasługuje na szczególną uwagę, gdyż, jak pisze Wojtyła – „W *Dziadach* ukryta jest cała istota rapsodyzmu, sam rdzeń jego koncepcji. Chodzi tutaj nie tylko o to konkretne przedstawienie [...], ale o *Dziady* jako takie, o *Dziady* jako – jedyny właściwie – Mickiewiczowski wyraz Mickiewiczowskiej koncepcji teatru pol-

---

[25] W tym kontekście należy pojmować stwierdzenie Wojtyły, że słowo w Teatrze Rapsodycznym „przede wszystkim głosi pewne prawdy, pewne idee". Tamże, s. 386.

[26] Znaczący jest tu wybór inscenizacji, którym Wojtyła poświęcił swe recenzje: *Król-Duch* Słowackiego, *Dziady* Mickiewicza i *Hamlet* Szekspira. Por. W o j t y ł a, *Poezje i dramaty*, s. 385-406.

[27] Ich spadkobiercą był Stanisław Wyspiański, a później Juliusz Osterwa. Pisząc o inspiracji romantyzmem nie mam na myśli mesjanizmu narodowego, ani też „nalotów filozofii idealistycznej", z których jak podkreśla Wojtyła wizja Teatru Rapsodycznego „została uwolniona". W o j t y ł a, *Rapsody tysiąclecia*, s. 399.

skiego i słowiańskiego. Można by wręcz powiedzieć, że Teatr Rapsodyczny powstał po to, aby zrealizować *Dziady*, *Dziady* zaś zostały napisane po to, aby wzbudzić kiedyś do życia taki właśnie teatr"[28].

Akcja *Dziadów* rozgrywa się w świecie widzialnym zmysłami oraz w innym świecie – w świecie ducha. Obraz człowieka jest tam rozpięty między tym, co „wysokie" (boskie), a tym, co „niskie" (odległe Bogu). By Mickiewiczowską wizję człowieka uczynić lepiej widoczną, rapsodycy zbudowali trzy kondygnacje sceny[29]. W ten sposób widowisko mogło obrazować centralny problem *Dziadów* – problem pojednania nieba i ziemi, człowieka i Boga. Tak przedstawiona rzeczywistość charakteryzuje się dramatycznym napięciem, które nie płynie z akcji, ale z przemawiających do intelektu znaczeń teatralnej przestrzeni. W kontekście tak zarysowanej wertykalnej symboliki każde słowo i czyn może mieć, prócz swego dosłownego sensu, także sens głębszy. Aktor musi więc grać tak, aby nadmiarem aktywizmu nie przysłaniać tych ukrytych znaczeń. Do realizacji tego zadania doskonale nadawał się rapsodyczny styl gry[30].

Rapsodycy w znamienny sposób wykorzystali trzypiętrową scenografię do *Dziadów*. Nie wszyscy bohaterowie omawianej inscenizacji mogli wejść na najwyższe kondygnacje sceny. Nie wszyscy bowiem ludzie są w stanie dotrzeć do tego, co w ich doświadczeniu absolutne; większość jest ślepa na to, co przekracza doczesny wymiar ich życia. Postacią reprezentującą pełnię człowieczeństwa jest ojciec Piotr, który – jak zauważa Wojtyła „okazuje się przede wszystkim tą postacią, która najpewniej porusza się na granicach wszystkich trzech wymiarów"[31]. W tym spostrzeżeniu jest ukryta sugestia antropologiczna.

Dziady obrazują dramat człowieka próbującego o własnych siłach przebyć przepaść dzielącą go od Boga. Tragedia Gustawa to obraz klęski tego przedsięwzięcia. Pojednanie nieba i ziemi przychodzi dopiero w postaci ojca Piotra właśnie dlatego, że nie jest ono ludzkim osiągnięciem. Pojednanie przychodzi jako dar Boga w Chrystusie. Ten, kto przyjął Chrystusa, uczestniczy w Nim i razem z Nim łączy w sobie niebo i ziemię. Kapłan, ojciec Piotr,

---

[28] Wojtyła, *„Dziady" i dwudziestolecie*, s. 404. *Dziady* zostały zainscenizowane na dwudziestolecie istnienia Teatru Rapsodycznego.

[29] Średniowieczne misteria także rozgrywały się na kilku piętrach scenografii. Por. I. Sławińska, *Świat jako spektakl*, „Summarium" (1976) nr 25, s. 7. Średniowieczne misteria z pewnością inspirowały romantyków i Osterwę, a przez ich pośrednictwo mogły wpływać na formację rapsodyków. Z pewnością zaś w sposób znaczący oddziałał na rapsodyków inspirowany misteriami dramat *Jedermann* von Hofmannsthala.

[30] „[...] owe trzy wymiary niejako rozsadzają zwyczajny «ziemski» tok akcji i co krok przemieniają dramat nie tylko w lirykę, ale również i w epikę". Dzięki temu słowo „przechodzi przez wszystkie swoje możliwości i konfiguracje: epicką liryczną i dramatyczną, aby w całej pełni wypowiedzieć to, co jest do wypowiedzenia". Wojtyła, *„Dziady" i dwudziestolecie*, s. 405.

[31] Tamże, s. 406.

dzięki swej pokorze był w stanie przyjąć ten dar. Pokora, pozorna słabość okazała się mocą człowieka – mocą do przyjęcia daru[32].

Mickiewiczowskie *Dziady* pokazują, że pojednanie człowieka z Bogiem przychodzi jako dar. Chrystus przywraca jedność nieba i ziemi. To właśnie starał się przestrzennie zobrazować Teatr Rapsodyczny, stając się żywym obrazem chrześcijańskiego doświadczenia wiary.

WILLIAM SZEKSPIR: ETYCZNA SIŁA TEATRU

Fragmenty *Hamleta* zostały zainscenizowane przez rapsodyków w spektaklu *Aktorzy w Elzynorze*. Znaczący był wybór tej części dramatu, w której Szekspir ustami Hamleta wypowiada uwagi dotyczące istoty teatru. Zagadnienie teatru staje się w ten sposób głównym tematem przedstawienia[33].

Jak podkreśla Wojtyła, „przedstawienie na dworze elzynorskim, działające jak głos sumienia na zbrodniarza Klaudiusza i wiarołomną Gertrudę", głosi „prawdę o wielkiej sile etycznej teatru"[34]. Niewątpliwie – bez niej niezrozumiała byłaby reakcja króla na przedstawienie, w którego zwierciadle zobaczył on własną zbrodnię. Obraz bowiem może przemówić do ludzkiego sumienia lepiej niż słowa, o czym mówi sam Hamlet:

> For murder, though it have no tongue, will speak
> With most miraculous organ. [...] The play's the thing,
> Wherein I'll catch the conscience of the king[35].

Teatr Hamleta unaocznił królowi mordercy jego winę. Skonfrontował tego widza nie z fikcją, ale z rzeczywistością, o której ten próbował zapomnieć. Przedstawienie nie tylko przypomniało mu o fakcie dokonanej zbrodni, ale też odsłoniło jej moralną wartość.

---

[32] Dlatego to w *Dziadach* nie pyszny geniusz, ale pokorny sługa pojął Boże plany. O zmaganiu się pokory i pychy Wojtyła pisze też w recenzji *Rapsody tysiąclecia* poświęconej inscenizacji *Króla--Ducha* Słowackiego.

[33] Por. Wojtyła, *O teatrze słowa*, s. 385. Hamlet zawsze miał honorowe miejsce w polskiej tradycji romantycznej i poromantycznej. Wyspiański nawet dopisał coś do Hamleta – mamy na myśli jego *Studium o Hamlecie* opublikowane m.in. w aneksie do: W. Szekspir, *Hamlet*, Warszawa 1973, s. 240-251. Osterwa poświęcił wiele uwagi temu tekstowi Wyspiańskiego i przedstawionej w Hamlecie koncepcji sztuki. Por. I. Guszpit, *Juliusza Osterwy religia teatru*, w: *Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, Lublin 1991, s. 334n.

[34] Wojtyła, *O teatrze słowa*, s. 385.

[35] W. Shakespeare, *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*, akt II, sc. 2. „Mord bowiem, mimo iż nie ma języka, przemówi najcudowniejszym organem mowy [...] Rzecz w widowisku będzie pułapką, w którą złapię sumienie króla". Tłumaczenie J.F.J.

Związek przedstawienia z sumieniem Klaudiusza nie polegał tylko na przypadkowych skojarzeniach. Dobrze przygotowane widowisko może bowiem zogniskować uwagę widowni na zamierzonym przez autora aspekcie rzeczywistości nawet wtedy, gdy wolałaby ona o nim nie wiedzieć. Mamy tu do czynienia z moralną „pułapką" teatru stanowiącą zarazem o jego kulturotwórczej roli: Ta „pułapka" ma moc wyzwalania z fałszu i wiązania sumienia z prawdą.

Historia przedstawiona w *Hamlecie* przypomina biblijną opowieść o proroku Natanie, który nawrócił króla Dawida przypowieścą (por. 2 Sm 11, 2-12, 25). Gdyby Natan zaczął od stwierdzenia: „chcę mówić o twoich grzechach, królu Dawidzie", ten zapewne nie wysłuchałby go, a gdyby nawet to zrobił, słuchałby w postawie obronnej, szukając argumentów na swoje usprawiedliwienie i unikając konfrontacji z moralnym doświadczeniem. Król Dawid, najwyższy sędzia w państwie, wydawszy wyrok na winnego w opowiedzianej przez Natana przypowieści, wydał też wyrok na siebie. Odkrywszy analogię między opowiedzianą historią a własnym czynem, nie mógł już dłużej uciekać przed osądem własnego sumienia. (Być może o tym właśnie opowiadał zaginiony dramat Wojtyły *Dawid*.)

Widz czy też słuchacz fikcyjnej historii oczekuje fikcji i nie boi się, że fikcja go osądzi. Jest przez to bardziej wrażliwy, otwarty na odkrycia. Fikcja jednak może go osądzić. Odkryty i uznany na fikcyjnym przykładzie związek danego czynu z moralną wartością może zachodzić też w rzeczywistości. Moralna „pułapka" teatru zaskakuje widza, gdy ten w zwierciadle widowiska dostrzega swe własne oblicze.

Szekspirowski *Hamlet* konfrontuje widza z faktem, że świat jest chory na ułudę i potrzebuje teatru, by się z niej leczyć. Chodzi tu nie o jakiś teatr, ale o teatr na służbie prawdy. Teatr taki nie musi koniecznie prawić morałów. Wystarczy, że będzie on „lustrem", w którym człowiek zobaczy siebie i doświadczy prawdy o sobie w przysługującej jej etycznej mocy. Takim teatrem kilkaset lat po Szekspirze miał być Teatr Rapsodyczny.

Koncepcji teatru będącego „zwierciadłem" rzeczywistości nie należy rozumieć naturalistycznie. Teatr ma odzwierciedlać nie to, co przypadkowe w świecie, ale to, co w nim istotne, ważne, a zwłaszcza to, co moralnie relewantne. W przedstawieniu w Elzynorze nie chodziło o detale zbrodni, ani nawet o ukazanie konkretnej zbrodni króla Klaudiusza, ale o unaocznienie tego, co w niej było skryte, a co jest istotą każdej zbrodni – jej wewnętrzne zło. Wojtyła z upodobaniem cytuje słowa „wielkiego dramaturga": „Przeznaczeniem jego [teatru], jak dawniej, tak i teraz, było i jest służyć za zwierciadło i wzór naturze i życiu, dawać prawdę dobra i zła w świecie, kształtować ducha czasu, ducha postępu, i być jego pięknem"[36].

[36] Wojtyła, *O teatrze słowa*, s. 385. Por. Shakespeare, *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*, akt III, sc. 2.

Zwierciadło sztuki może stać się „sumieniem" życia pod warunkiem, że artysta trafnie dobierze i wykorzysta środki ekspresji. To właśnie udało się aktorom zaproszonym przez Hamleta do przedstawienia w Elzynorze. Dlatego „szekspirowscy aktorzy z Elzynory, grający na dworze Klaudiusza i Gertrudy, stali się wyrazem najsłuszniejszych ambicji Teatru Rapsodycznego"[37].

KIM JEST ADAM? ANTROPOLOGICZNA ROLA TEATRU

Teatr Rapsodyczny mógł być źródłem antropologicznego doświadczenia, które później Wojtyła wykorzystał dla etyki. Rapsodycy kontynuowali wszak tradycję, która stawiała sztuce zadania bliskie filozofii[38].

Duży wpływ na formację rapsodyków – jak zauważa Buttiglione – mogła mieć współczesna adaptacja średniowiecznego misterium Hugo von Hofmannsthala *Jedermann*, która co roku (do dziś) jest odgrywana na schodach salzburskiej katedry i pomimo upływu czasu nic nie traci ze swej aktualności – wciąż wstrząsa sumieniem widzów[39]. Jej bohater ma znamienne imię: „Jedermann", to znaczy „Człowiek-który-jest-każdym". W tym imieniu kryje się sugestia: teatr winien odsłaniać to, co w każdym człowieku czyni go osobą.

Antygona, Hamlet, ojciec Piotr, Jedermann to postaci w jakiś szczególny sposób „ludzkie", objawiające człowieka. W wielu pisanych z myślą o Teatrze Rapsodycznym dramatach Wojtyły taką postacią jest Adam. Adam to jakby polski odpowiednik Jedermanna[40]. W *Promieniowaniu Ojcostwa* Wojtyła tak pisze: „Adam [...] jest to imię, poprzez które muszę spotykać się w każdym człowieku [...]. Każdy [...] niesie w sobie nie uświadomioną treść, którą nazywa się człowieczeństwem. [...] Zdecydowałem o pewnym człowieku, by go wyłączyć przed nawias i z kolei podstawić jakby wspólny mianownik pod dzieje wszystkich ludzi. Niech będzie obecny we wszystkich, a zarazem niechaj nie

---

[37] Wojtyła, *O teatrze słowa*, s. 390.

[38] Wyżej scharakteryzowana postawa pietyzmu i ascezy miała doprowadzić aktora do nieuprzedzonego wglądu w rzeczywistość człowieka. W tym sensie formacja w Teatrze Rapsodycznym mogła pełnić też rolę swoistego wprowadzenia w doświadczenie fenomenologiczne. Por. R. Buttiglione, *Myśl Karola Wojtyły*, s. 51-52.

[39] Por. R. Buttiglione, *Myśl Karola Wojtyły*, s. 52. Kotlarczyk specjalnie pojechał do Salzburga, by ją obejrzeć. Nie przypadkiem chyba wspomina o tym fakcie Wojtyła w swym wstępie do książki Kotlarczyka. Zob. M. Kotlarczyk, *Sztuka żywego słowa...*, dz. cyt.; przedruk w: K. Wojtyła, *Poezje i dramaty*, dz. cyt, s. 407.

[40] Z jednej strony Adam to konkretny człowiek, gdyż nosi imię. Z drugiej strony, „Adam" to imię Pierwszego Człowieka, człowieka którego grzechem jesteśmy wszyscy naznaczeni oraz imię Ostatniego Człowieka (Chrystusa), w którego zbawczym czynie wszyscy możemy uczestniczyć. Dlatego Adam to każdy z nas.

będzie żadnym z nich. Potem przyjrzałem się uważnie temu człowiekowi i rozpoznałem: to jestem ja sam"[41].

Adam niesie w sobie jakiś szczególnie uniwersalny i ważny wymiar człowieczeństwa. Jednak nie jest abstrakcją dającą się określić ogólnymi pojęciami. Jest konkretnym człowiekiem, gdyż to „uniwersum" objawia się tylko przez swe konkretyzację (universum in concreto). Uniwersalność postaci Adama płynie stąd, że człowieczeństwo łączy wszystkich ludzi: Adam jest mną i każdym człowiekiem. Teatr może poprowadzić widza do „rozpoznania" Adama-człowieka w sobie i w innych. To zadanie jest o tyle ważne i unikalne, że ludzki język nie jest w stanie dać pełnej odpowiedzi na pytanie: „Kim jest Adam?"

Każda osoba ludzka jest „nieporównywalna do czegokolwiek innego w tym świecie" i każda z osób „jest na swój sposób do żadnej innej nieprzyrównywalna". „Ineffabilis" – jak ją trafnie określił św. Tomasz z Akwinu. Wiemy tylko, że „w świecie nas otaczającym nie istnieje nic, co byłoby bardziej godne od osoby lub nawet jej równie godne"[42] i że każda osoba ma wartość wsobną (godność), która nie pozwala używać jej jakby była wyłącznie środkiem do jakiegoś naszego celu. Jednak tego, dzięki czemu (przez co) jest się osobą, nie umiemy oddać w pełni językiem ogólnych pojęć. Filozofia osoby do pewnego stopnia wyjaśnia tę sprawę, ale nie do końca. Mamy tu do czynienia z tajemnicą. Tę tajemnicę można odkryć, ale nie sposób jej wyczerpująco określić słowami. Dlatego – jak pokazuje ks. Tadeusz Styczeń w eseju *Objawiać osobę*[43] – prawdziwy nauczyciel etyki winien własnymi czynami dawać świadectwo o godności osoby i w ten sposób pokazywać, kim ona jest, „objawiać" ją. Także sztuka – mimo że nie angażuje podmiotu tak bardzo jak rzeczywiste czyny – może pełnić tę rolę. Teatr, który objawia osobę, stanowi pozasłowną odpowiedź na centralne dla filozoficznej antropologii pytanie: „Kim jest Adam?".

Po rozstaniu z Teatrem Rapsodycznym Wojtyła jako teolog, filozof i kapłan pozostał wierny sprawie człowieka-Adama, którego ten teatr miał objawiać. Świadczą o tym nie tylko dzieła Autora poświęcone niemal bez wyjątku problematyce osoby, ale przede wszystkim wielki pietyzm dla godności spotykanych ludzi, z którym Karol Wojtyła – a dziś Ojciec Święty Jan Paweł II, wypełnia swe powołanie.

---

[41] K. Wojtyła, *Promieniowanie Ojcostwa*, w: *Poezje i dramaty*, s. 234. Termin „wyłączenie przed nawias" zyskał filozoficzną interpretację w książce *Osoba i czyn*. Por. K. Wojtyła, *Osoba i czyn*, w: *Osoba i czyn oraz inne studia antropologiczne*, Lublin 1994, s. 61-66.

[42] T. Styczeń, *Objawiać osobę*, w: *Wprowadzenie do etyki*, Lublin 1994, s. 13.

[43] Por. tamże, s. 13-21. Objawianie osoby jest najważniejszym, ale i najtrudniejszym zadaniem teatru. Wojtyła pisze: „Zdarza się, że najtrudniejszym problemem zwyczajnego aktorstwa jest iść za postacią, a więc za człowiekiem". Wojtyła, *Rapsody tysiąclecia*, s. 401.